

# 10

## A paisagem nos filmes de Salaviza: entre o fundo e a cena

Helena Pires

### Introdução: a noção de paisagem

São múltiplos os entendimentos da paisagem. No quadro da arquitetura, da geografia, da filosofia ou da história da arte, entre outras disciplinas, reclama-se o termo para designar, consoante as abordagens, objetos de natureza muito diversa, gerando-se inevitavelmente ambiguidades de sentido. Importa assim, antes de mais, clarificar, tanto quanto possível, a noção de paisagem de que parto. A paisagem não se cinge a um elemento isolado, nem se confunde com o território ou com o ambiente, tão pouco com a simples representação do espaço. A noção surge designada em diversas línguas como um sufixo que se acrescenta, nomeadamente, à palavra “pays” ou “land” (*pays - paysage; land-landscape; land- landschaft*). Os Romanos, pode admitir-se, e tal como defende Augustin Berque (2011b), já tinham sensibilidade e pensamento *paisageiros*. Usavam as palavras *topia*, associada à pintura (e jardins) e *loci*, associada ao ambiente, referindo-se com ambas à sua própria cosmofania. Embora nesta altura já pudéssemos falar da apreciação estética do ambiente (*loci amoeni*), Berque (*Idem*) defende, porém, que tal não significa uma reflexão explícita sobre a “paisagem”, isto é, um pensamento *sobre a paisagem*. Segundo o autor, a noção de paisagem encontra-se tanto mais instruída quanto se verifica a exis-

tência, em cada sociedade, dos seguintes critérios empíricos: alguma literatura elogiando a beleza dos lugares; uma toponímia indicando a valorização visual do ambiente (Bellevue, Beloeil, Mirabeau ...); jardins de recreio; uma arquitetura orientada para o gozo de uma bela vista; pinturas de meio ambiente; uma ou mais palavras para designar a “paisagem”; e ainda uma reflexão explícita sobre a paisagem.

Na cultura ocidental, o termo só viria a sofisticar-se, segundo alguns autores, a partir do século XVII, tendo desde logo sido definido por associação à pintura. Anne Cauquelin (1989) problematiza a noção de paisagem, precisamente, partindo da sua inscrição entrecruzada com a história da pintura, discutindo-a enquanto “invenção” que enforma a experiência do visível. Segundo a autora, aquilo que define a paisagem enquanto tal é a sua autonomização, a sua libertação da função narrativa que a representação do espaço, e nomeadamente a representação do espaço natural na pintura, serve. A partir de uma dada altura, o cenário, no quadro, deixa de cumprir a simples função de fundo, isto é, deixa de ter um papel periférico (*parergon*) em relação à figuração central, representada em primeiro plano (*ergon*) e torna-se, por si, o motivo principal da representação. Cauquelin refere mesmo a *Tempestade*, datada de 1415, de Giorgione, como um marco fundamental que já prenuncia esta transformação. Deixando de ser uma mera coordenada da acção, o espaço assume assim o carácter de paisagem, ao tornar-se, por si, o alvo central do olhar.

É em aproximação a este entendimento estético da paisagem que me situo, no reconhecimento do meio *enquanto* paisagem, isto é, do meio que se manifesta ao olhar. Também A. Berque (2013b), tendo procurado ao longo de muitos anos elucidar a noção de paisagem, nomeadamente comparando a cultura ocidental com a China e o Japão, acaba por sugerir a expressão “*en tan que*”, decorrente de Heidegger, para delimitar o conceito, referindo-se à visão do meio ambiente como um “momento estrutural” segundo o qual o meio é função do sujeito e o sujeito é função do meio. Este duplo movimento é designado por “mediância”. O meio “manifesta-se” pois a uma certa existência e “na ocorrência manifesta-se enquanto paisagem” (Berque, 2013b). Sujeito e objeto surgem assim reunificados, contrariando-se o dualismo moderno que os separa. Reconhecendo a *trajetividade* (realidade que não é nem estritamente objetiva nem estritamente subjetiva), Berque (2013a) aproxima assim a noção de paisagem à “visão do meio”.

Pensar a paisagem significa colocar o enfoque no olhar, numa dada visão do mundo. O que significa não apenas ver um lugar, tal qual ele é para nós, mas sobretudo ver a partir de um lugar, o lugar do sujeito, da

consciência de si e do corpo próprio. Ver e vermo-nos: “Toda a percepção exterior é imediatamente sinónimo de uma certa percepção do meu corpo como toda a percepção do meu corpo se explicita na linguagem da percepção exterior” (Merleau-Ponty, 2001, p. 239). Trata-se de um olhar que se firma na distância, na visão de conjunto, mas também na possibilidade da visão do detalhe, e que simultaneamente nos devolve o olhar sobre nós mesmos.

O mundo que a paisagem transforma em mundo visto é, desde cedo, entendido como mundo natural. A ideia de paisagem, na verdade, esteve sempre intimamente ligada à ideia de Natureza. Na literatura/poesia, e na pintura anterior ao Renascimento, desde a antiguidade, a ideia de Natureza e o sentimento de ligação à natureza são já convocados. Não é a relação entre a ideia de paisagem e a ideia de natureza que, neste texto, importará contudo discutir ou aprofundar. Procurar-se-á antes relevar, em particular, o acto de ver, pensar e representar o mundo, quer se trate de um mundo “natural” ou não, a partir de um ponto situado no espaço-tempo concretos. A paisagem poderá entender-se, neste sentido, enquanto exercício duplo de apreensão e compreensão do mundo visível, a partir de uma relação fenomenológica com esse mesmo mundo. É curioso notar que já em Kant o acesso aos fenómenos se processa de dois modos, se bem que não conjugáveis entre si: a apreensão (análise, conhecimento) e a compreensão (imaginação, síntese) (cf. Molder, 2014).

Sobretudo, a paisagem não deverá confundir-se com o território, com o objecto referencial do olhar, tal qual é. Recorrendo uma vez mais a Cauquelin (2000), podemos dizer que a paisagem é pelo contrário uma invenção, porque decorre da imaginação, da nossa capacidade de estabelecer ligações entre as coisas vistas. E essa capacidade é potenciada pela ‘artialização’, a função de mediação que a arte em especial desempenha, enformando a nossa visão, dando forma à nossa percepção, quer no que se refere à relação com o mundo *in situ*, quer através da representação desse mundo, *in visu* (Roger, 2011). Tais ligações não são pré-existentes ao olhar. Não estão lá, pairando entre as coisas, na expectativa de serem descobertas.

A paisagem é ainda um ato criador do olhar, nos termos de Simmel (2011), constituindo-se através de duas operações: recorte e recomposição. Num primeiro momento, segundo o autor, é da possibilidade de seleccionar uma “porção de natureza” que a paisagem decorre. Num segundo, importa a consolidação dos diversos elementos numa nova unidade, a qual não se confundindo com a ideia de infinitude associada à natureza, remete ainda assim para essa mesma ideia.

É na modernidade que a paisagem se reinventa em articulação com a experiência de vida urbana. A experiência da cidade é a experiência da transformação, de uma nova relação com o espaço e com o tempo. Sobre uma tal experiência pronunciou-se Baudelaire, nomeadamente em *O Pintor da Vida Moderna*, ou mais tarde Benjamin, em diversos dos seus textos. O mundo a ver é então um mundo em mudança e o lugar a partir do qual se vê é um lugar móvel. Os novos ritmos urbanos contrariam a possibilidade de fixação do corpo e, como tal, a possibilidade de contemplação partir de um ponto estável. A deambulação permite ainda assim a observação atenta, o ver de perto, a análise do detalhe, e a experiência urbana aproxima-se, muito embora de modo inverso, a uma experiência cinemática (Friedberg, 1993).

Hoje, torna-se urgente repensar a noção de paisagem, e em particular a paisagem urbana. Urge sobretudo redescobrir o horizonte, em resposta ao fechamento, à desterritorialização operada pela experiência tecnológica, na sequência, nomeadamente, do efeito de ecrânização do espaço público. A necessidade de pensar a paisagem urbana impõe-se pois como possibilidade de reatar a comunicação com o meio. Isto é, como possibilidade de projecção do olhar sobre o mundo, de entrega à experiência de *dépaysement*, daquilo que se torna estranho ao olhar em virtude de uma observação atenta, apesar de ao mesmo tempo parecer familiar, adquirindo assim uma especial intensidade. E ser capaz de ver, de estabelecer ligações ou de criar conjuntos é contrariar a mera acumulação. Ou seja, é também estabelecer ligações com o outro, que nos vê ou pode ver, mesmo que a partir de um outro lugar, ou ainda, que partilha connosco a possibilidade de um campo de visão comum. Podemos assim admitir que a participação da esfera social é determinante na constituição da paisagem. Tratando-se a paisagem de uma realidade *trajetiva*, nos termos de Berque, isto é, de um fenómeno tanto objectivo como subjectivo, impõe-se a confirmação da realidade daquele que vê, bem como daquilo que é visto, no seio de uma dada esfera comum. Sobre a importância da esfera social, do comum como garantia de realidade, diz, precisamente, Hannah Arendt (2001, p. 38): “Nenhuma vida humana, nem mesmo a vida do eremita no meio da natureza selvagem, é possível sem um mundo que, directa ou indirectamente, testemunhe a presença de outros seres humanos”. Dito de outro modo, “a aparência – aquilo que é visto e ouvido pelos outros e por nós mesmos – constitui a realidade” (*Idem*: 64). A partilha de uma esfera comum não anula, porém, a singularidade dos pontos de vista: “embora o mundo comum seja o terreno comum a todos, os que estão presentes ocupam nele diferentes lugares, e o lugar de um não pode coincidir com o de outro, da mesma forma que dois objectos não podem ocupar o mesmo lugar no espaço. Ser visto e ouvido por

outros é importante pelo facto de que todos vêem e ouvem de ângulos diferentes” (*Idem*: 72). Estes diferentes lugares a partir dos quais vemos e ouvimos um mundo comum determinam a *paisagem* enquanto realidade ao mesmo tempo partilhada e subjectiva.

Hannah Arendt aponta a deslocação do domínio público, outrora esfera de acção livre, para a esfera social, a partir da modernidade, onde os comportamentos individuais são subjugados pelo conformismo que caracteriza a sociedade de massas. A autora refere-se a uma “esfera curiosamente híbrida a que chamamos «sociedade», na qual os interesses privados assumem importância pública” (*Idem*, p. 49). A existência individual encontra na esfera pública a sua garantia de realidade, ao mesmo tempo que a acção e o discurso deixam de constituir a sua função primordial. Arendt faz-nos ainda notar que ao declínio do domínio público, enquanto esfera sobretudo vocacionada para o exercício da acção e discurso no sentido político, corresponde, simultaneamente, o declínio da esfera privada, uma vez que na modernidade é dada visibilidade pública a matérias outrora de carácter estritamente privado. A singularidade individual é resguardada no âmbito daquilo que passa a designar-se por esfera de intimidade. Diz a autora: “Aquilo a que hoje chamamos privado é um círculo de intimidade cujos primórdios podemos encontrar nos últimos períodos da civilização romana, embora dificilmente em qualquer período da antiguidade grega, mas cujas peculiares multiformidade e variedade eram certamente desconhecidas em qualquer período anterior à era moderna” (*Idem*, p. 52). Sobre a privacidade dita moderna, recorrendo ainda a Arendt, podemos assim afirmar que “a reacção rebelde contra a sociedade, no decorrer da qual Rousseau e os românticos descobriram a intimidade, foi dirigida, em primeiro lugar, contra as exigências niveladoras do social, contra o que hoje chamaríamos de conformismo inerente a toda a sociedade” (*Idem*, pp. 53-54).

Poderá procurar correlacionar-se, sendo assim, a noção de paisagem, tal como entendida, e as definições de público e privado, segundo Arendt. Antes de mais, importará reconhecer o carácter híbrido da paisagem, em aproximação à natureza ao mesmo tempo pública e privada que a esfera social convoca. Enquanto a paisagem se constitui, por um lado, na possibilidade de uma visão comum do mundo (seja nomeadamente pela expressão material, que remete para um código cultural partilhável, de um mesmo visto por todos, seja pela *artificialização* que enforma o olhar, tratando-se em ambos os casos de uma visão coletiva e mediada sobre o mundo), ela decorre, por outro, de um olhar particular sobre esse mesmo mundo. Deste modo, a invenção do individualismo, na modernidade, tanto contraria o risco de conformi-

dade social, como está na gênese da própria invenção da paisagem, nos termos de Simmel e outros.

### Setting ou landscape?

*Quand donc a-t-il surgi comme notion, comme ensemble structuré ayant ses règles de composition, comme schéma symbolique de notre proche contact avec la nature?*

*De bons auteurs situent sa naissance aux environs de 1415. Le paysage (mot et notion) nous viendrait de Hollande, transiterait par l'Italie, s'installerait définitivement dans notre esprits avec la longue élaboration des lois de la perspective, et triompherait de tout obstacle quand, existant pour lui-même, il échappe à son rôle décoratif et occupe le devant de la scène*

Anne Cauquelin

Reflectindo sobre a noção de paisagem, Anne Cauquelin (2000) problematiza a sua gênese, no contexto da pintura, associando-a à progressiva autonomização do “fundo” decorativo que se transforma no alvo central da representação. Usualmente confinada à sua função de cenário, enquadrando as figuras principais da cena, a “paisagem” avança sobre o primeiro plano da imagem, libertando-se assim, segundo a autora, da sua subordinação à narrativa.

Por sua vez, Lefebvre (2006), em *Landscape and Film*, retoma a discussão sobre o papel da paisagem no quadro da cultura visual, debruçando-se, especificamente, sobre o cinema. Lefebvre (*Idem*) propõe a diferenciação entre dois termos, através dos quais procura dar conta da ambivalência de funções de que a linguagem do cinema, na sua dimensão espaço-temporal, se reveste: *setting*, por um lado, e *landscape*, por outro. Ao *setting* corresponde a subordinação do espaço à narrativa, isto é, à acção e às personagens. O *background* da cena é, neste caso, periférico e acessório (*parergon*). À paisagem ou *landscape*, por outro lado, corresponde a afirmação daquilo que em lugar de ser percebido à margem do centro da representação, à margem da acção (*ergon*), é percebido independentemente da sua função diegética, enquanto uma espécie de unidade de espaço-tempo, suspensa, que acolhe a atenção do espectador.

É assim que, em alguns filmes, mesmo as sequências de vistas panorâmicas, como acontece com as vistas de Monument Valley nos wes-

terns de John Ford, não deixam de se subordinar à ação, servindo sobretudo de coordenadas espaciais que servem o enquadramento de uma determinada narrativa. Enquanto noutros, de que é exemplo o *Blow Up*, de Michelangelo Antonioni, a paisagem, apesar de inicialmente comprometida com a função narrativa, acaba por se libertar dessa mesma função, impondo-se ao olhar da personagem central na sua autonomização, desprendida enquanto signo da sua ligação com o universo referencial e, como tal, significando-se a si mesma. Em *Blow Up*, esta oscilação entre *setting* e *landscape*, tal como argumenta Lefebvre (2006), é especialmente expressiva, uma vez que aí se encontra metaforizada a transformação da paisagem que, do seu papel estritamente narrativo, servindo de veículo à análise, à apreensão do detalhe e, por fim, permitindo o acesso ao conhecimento (importa, à partida, desvendar um mistério), passa à sua revelação enquanto forma auto-referencial, ganhando mesmo uma aparência que a afasta aos poucos do figurativo e a aproxima da arte abstrata.

### João Salaviza

João Salaviza, cuja obra iremos abordar neste capítulo, é um jovem realizador português, nascido em 1984 em Lisboa, tendo estudado na Escola de Teatro e Cinema em Lisboa e na Universidade de Cinema de Buenos Aires. Da sua filmografia fazem parte as seguintes curtas: *Duas Pessoas* (2004), *Arena* (2009), *Casa Na Comporta* (2010), *Hotel Müller* (2010), *Cerro Negro* (2011) e *Rafa* (2012), assim como o documentário *Strokkur* (2011). O realizador acumula diversos prémios. Com *Duas Pessoas*, em 2005 ganhou o Grande Prémio Take One no Festival de Vila do Conde e o Prémio de Melhor Realização no Festival de Curtas-Metragens de Oeiras. Em 2006 ganhou o Prémio de Melhor Ficção no Hyperion de Budapeste. A 24 de maio de 2009 o seu filme *Arena* ganhou a Palma de Ouro para curta metragem do Festival de Cannes na edição de 2009 do festival, sendo o primeiro filme português a conseguir tal distinção. A 18 de fevereiro de 2012 o seu filme *Rafa* venceu o Urso de Ouro para a melhor curta metragem do Festival de Berlim.

### Trilogia: Arena-Cerro Negro-Rafa (sinopses<sup>1</sup>)

#### *Arena*

Mauro vive em prisão domiciliária. As tatuagens ajudam-no a queimar o tempo. Três putos do bairro aproximam-se da sua janela. Lá fora, o sol bate com a força do meio-dia.

1

Conforme os termos de Midas Filmes.



### *Cerro Negro*

Anajara regressa do trabalho ao amanhecer. Hoje não poderá deixar luri na escola. A setenta quilómetros de casa, Allison espera pela mulher e o filho. Hoje é dia de visita na prisão de Santarém.

### *Rafa*

Às seis da manhã Rafa descobre que a mãe está detida pela Polícia. Na mota de um amigo, cruza a ponte e vai para uma esquadra no centro de Lisboa esperar pela sua libertação.

## **A paisagem em Salaviza**

De seguida iremos partir da análise da trilogia de Salaviza para, de acordo com o proposto, equacionarmos o modo como na referida obra se opera uma permanente deslocação do *topos* para a paisagem, ou antes, tendo por base as noções de Martin Lefebvre, do *setting* para a *landscape*. Para tal, seleccionámos os seguintes eixos de análise: *tempos mortos*; *paisagem vista e paisagem vivida*; *a paisagem, a cidade e o cinema*; *a intimidade e o espaço público*.

### *Tempos mortos*

São múltiplos os recursos usados pelos realizadores que sugerem a autonomização da paisagem. Nomeadamente os designados “tempos mortos” (*temps morts*), que podem ser entendidos por analogia com as naturezas mortas na pintura. A este propósito, Salaviza interroga: “sempre que se fala de vazio, de uma natureza morta, da ideia de espaço vazio, normalmente estamos a referir a quê? À ausência do homem, portanto logo aqui há uma espécie de perversão na noção de vazio como se fosse preciso o homem para encher qualquer coisa... eu questiono o que é este vazio, no cinema, ou na pintura ou nas artes performativas...”<sup>2</sup>. A ausência de presença humana não significa, segundo o realizador, a dispensa de um rasto, uma marca indiciadora capaz de remeter, em última análise, para uma diegese íntima, uma dada *psicogeografia* (Bruno, 2007). Sobre a importância dos espaços vazios, refere Salaviza: “Nos meus filmes eu gosto muito de sentir que a presença da câmara está ali para observar as coisas a acontecerem, mas não necessariamente numa lógica que seja puramente narrativa no sentido clássico... em que há uma personagem que vai do ponto A ao ponto B e a voz da narração de algum modo acompanha a movimentação dessa personagem. Mas há muitos momentos que me

2 Em entrevista concedida à autora, para efeito de redacção do presente artigo, e realizada em Lisboa, a 9 de outubro de 2014. O conteúdo desta entrevista, recorrentemente citado ao longo do texto, foi um ponto de partida fundamental para a reflexão que aqui se propõe.



interessam em que simplesmente as personagens desaparecem e o espaço continua a refletir”<sup>3</sup>. Considerando o cinema como uma arte arqueológica, o realizador esclarece que o espaço vazio acaba sempre por indiciar, precisamente, “a presença humana”, ou ainda os “traços, o rasto”. Acrescenta Salaviza: “a marca, os vestígios estão sempre presentes nas coisas do mesmo modo que a nossa pele é uma história viva de quem nós fomos, de coisas pelas quais passámos”<sup>4</sup>.

Em Salaviza, podemos a este propósito brevemente dizer que, por um lado, o espaço geográfico não chega a sujeitar-se absolutamente à diegese. O “cenário” que se estende à acção parece negar persistentemente a sua função de simples décor<sup>5</sup>. Por outro, espaço e personagens, cena e cenário, se quisermos, surgem profundamente intrincados, revelando-se de algum modo indecomponíveis, inseparáveis entre si.

Os tempos mortos em *Arena* (na cena inicial, enquanto Mauro se encontra estirado sobre o sofá em sua casa e na cena final, na altura em que se distende no chão e se entrega descontraidamente à contemplação da paisagem), no *Cerro Negro* (na cena inicial em que Anajara se dirige à varanda com expressão de quem pensa em algo distante ou na cena final quando Allison direcciona o seu olhar para a janela do seu quarto na prisão, sugerindo que o seu pensamento se distende para lá das grades) ou ainda em *Rafa* (o compasso de espera na Praça da Figueira ou a passagem junto do Tejo, enquanto brinca, distraidamente, com o cão vadio) revelam uma paisagem íntima, a passagem de um panorama interior que se desloca subtilmente para fora, ganhando expressão na imobilidade aparente do espaço-tempo. Podemos entender estes intervalos de suspensão como fissuras em que se exercita uma certa liberdade de espírito. A distração será, neste caso, condição da liberdade individual, ao mesmo tempo que condição estruturante da experiência da paisagem. É na distração, na capacidade de nos deixarmos conduzir pelo nosso próprio pensamento que nasce a possibilidade de a paisagem, enquanto interface dinâmico do interior-exterior, acontecer. Como diz Joseph (1995, p. 27): “Pensar noutra coisa é muito mais do que neutralizar o espaço, abstrair-se do que há a fazer – na ocorrência da deslocação: é preservar essa distân-

3 Em entrevista concedida à autora, realizada em Lisboa, a 9 de outubro de 2014.

4 *Idem*.

5 Em entrevista publicada em Rua de Baixo, diz o realizador: “Interessa-me que a cidade de Lisboa não seja um pano de fundo mas uma espécie de organismo vivo, dinâmico que respira, que dorme, que acorda” (Edição Nº82, Julho, 2012). <http://www.ruadebaixo.com/joao-salaviza.html> (acedido a 11 de dezembro de 2014).

cia ao compromisso, decisiva se nós queremos permanecer capazes de acolher verdadeiramente o ocasional”.

### *Paisagem vista e paisagem vivida*

Segundo Lefebvre (2006), há um persistente desacordo entre o entendimento da paisagem enquanto espetáculo de contemplação, na sua aproximação às artes visuais, em particular à pintura (dimensão espacial), e o entendimento da paisagem enquanto experiência vivida (dimensão temporal-narrativa). Diferente é a nossa conceção, uma vez que, tendo por base nomeadamente a teoria da percepção visual de Gibson (1986), partimos do princípio de que a paisagem vista, pressupondo um sistema perceptivo que necessariamente se operacionaliza em movimento, corresponde a uma paisagem que é, necessariamente, paisagem móvel e, como tal, vivida, uma vez experienciada por um ser movente ele mesmo: «um olho faz parte de um órgão dual, um par de olhos móveis, colocados numa cabeça que pode voltar-se, ela mesma ligada a um corpo que pode mover-se de um lado a outro». Como defende Bruno (2007), emoção e movimento (*e-motion*) são indissociáveis e não decorrem obrigatoriamente da natureza do tipo de imagem percebida, pictórica ou filmica.

Nos filmes de Salaviza, é peculiar a forma como se misturam a paisagem vista e a paisagem vivida. Ora as personagens se entregam, pontualmente, a uma espécie de *tempo parado*, deixando-se suspender por meio de uma visão que parece estender-se para lá dos limites do espaço físico<sup>6</sup> (de que é exemplo a cena final de contemplação em *Arena*, protagonizada por Mauro, ou, em *Rafa*, a cena em que, fazendo um compasso de espera, Rafa brinca com um cão junto à margem do Tejo, votando-se de passagem à contemplação do rio), ora se encontram absolutamente imersas nas suas próprias cogitações interiores, e como tal fechadas ao ambiente envolvente (como é o caso em frequentes cenas de *Cerro Negro*). De um modo ou de outro, para Salaviza é fundamental a relação, quer seja de abertura ou de fechamento, entre as personagens e o espaço habitado: “O meu ponto de partida é sempre uma imagem ou uma relação mais especial entre uma personagem com a sua casa, com o seu bairro. No fundo, o meu ponto de partida é sempre o desejo de filmar alguém ou algum espaço”<sup>7</sup>.

6 A propósito da complementaridade entre o finito e o infinito que a cidade-paisagem convoca, segundo Serrão (2013, p. 171), a autora propõe a noção de espaço epifânico para designar a situação em que “o finito revela a infinitude para lá da finitude”.

7 Em entrevista publicada em Rua de Baixo (Edição Nº82, Julho, 2012). <http://www.ruadebaixo.com/joao-salaviza.html> (acedido a 11 de dezembro de 2014).

Falando de cinema, Salaviza estabelece uma comparação com a pintura. Como diz o realizador, isto acontece porque “o espaço se materializa dentro de um quadrado ou de um retângulo... isto é uma questão que remete necessariamente para a pintura que usava um suporte apesar de tudo semelhante”<sup>8</sup>. Salaviza refere-se, neste caso, às “naturezas mortas e paisagens onde não existe necessariamente a presença humana”<sup>9</sup>. Pelo contrário, no cinema, é essencial considerar a presença humana, numa relação vivida e tensiva com o espaço habitado. Diz o realizador: “eu acho que no cinema, pelo menos naquele cinema em que eu acredito, tem que existir uma espécie de tensão muito clara e muito visível entre as pessoas, a presença humana e o espaço ou a paisagem em seu redor”<sup>10</sup>. E ainda acrescenta: “eu gosto muito que essa tensão se materialize, vire uma espécie de limitação que o cinema tem, uma impossibilidade de fixar o presente, embora seja esse o grande sonho do realizador de cinema, mas é um sonho impossível, o de fixar o presente, porque o presente não existe”<sup>11</sup>. Sobretudo, importa “que a tensão existente entre a própria câmara e o mundo esteja visível no próprio filme”<sup>12</sup>. Salaviza recusa assim uma dicotomia clássica entre “o homem em movimento” e “um espaço estático”, para a qual terá contribuído um certo entendimento da pintura e mesmo do teatro “com as telas em fundo”. O realizador centra-se, pelo contrário, na possibilidade de o cinema nos permitir observar a permanente transformação das personagens e dos lugares, através de uma relação cujos termos nem sempre estão sincronizados entre si. O que quer dizer que se assiste, frequentemente, nos filmes de Salaviza, a um desfasamento entre o indivíduo e o espaço-tempo vividos. É disso exemplo *Cerro Negro*, na medida em que o contínuo movimento de deslocação de Anajara, por meio de transportes públicos (metro e autocarro), durante o percurso de Lisboa à prisão de Santarém, contrasta com a sua expressão (inexpressiva) de alheamento que parece sugerir a desligação do espaço-tempo presentes, em troca da deslocação do seu pensamento para um ponto imaginário e longínquo.

8 Em entrevista concedida à autora, realizada em Lisboa, a 9 de outubro de 2014.

9 Em entrevista concedida à autora, realizada em Lisboa, a 9 de outubro de 2014.

10 *Idem.*

11 *Idem.*

12 *Idem.*

É como se o espaço da cidade fosse uma espécie de museu vivo do homem, Salaviza.

Uma permanente inadequação entre as personagens e o espaço-tempo vividos aparece ilustrada de um modo especial nos filmes de Antonioni, nomeadamente em *Noite* ou *Deserto Vermelho*, em que Jeanne Moreau e Monica Vitti, respetivamente, deambulam pelos subúrbios urbanos no norte da Itália, sem um propósito definido, ao mesmo tempo que com uma expressão que parece denunciar uma profunda perturbação interior. Precisamente, sobre esta insatisfação incessante que não encontra apaziguamento na paisagem pronuncia-se Salaviza: “o Antonioni, pelo menos nos realizadores pós-guerra, foi um dos primeiros a perceber que a medida das coisas se estava a alterar e que o desenvolvimento tecnológico estava a descontrolar-se, ou seja, isso é muito visível na paisagem, como o homem começa a entrar num profundo desfazamento”<sup>13</sup>. E acrescenta ainda: “eu vejo as deambulações, por exemplo da Monica Vitti, nesses filmes e sinto profundamente que há uma rejeição de uma ideia romântica de que o espaço urbano possa criar uma espécie de harmonia entre o homem e a forma como construiu as cidades. E acho que há outros realizadores que pensaram nesta questão em relação aos espaços urbanos”<sup>14</sup>.

Sobre o desacordo entre a paisagem e as condições de vida na cidade moderna, diz Serrão (2013, p. 160):

Cidades inóspitas, periferias-dormitórios destituídas de identidade e paisagens degradadas compõem a dura realidade, radicalmente contrastante com a idealização que associa paisagens a lugares harmoniosos e propiciadores do sentimento de bem-estar, inscritos no imaginário social como espaços de acolhimento e refúgio.

Como aponta Serrão (2013), remetendo para Georg Simmel, Joachim Ritter e Augustin Berque, a noção de paisagem terá precisamente nascido da cisão entre a cidade e a natureza. Na Europa, terá surgido com o aparecimento da época moderna “em resposta ao espírito de divisão que se instalava não só na sociedade e na vida quotidiana, mas tam-

13 *Idem.*

14 *Idem.*

bém no domínio teórico” (*Idem*, p. 162). O que não significa a perda do sentido de pertença a uma unidade. Pelo contrário, entendida não apenas na sua dimensão visual, mas também enquanto experiência vivida, a paisagem impõe-se como recriação singular, a que não escapa a experiência urbana. Sobre a paisagem-cidade, diz ainda a autora (2013, p. 171): “Cada cidade é uma configuração espacial, singular e única, da história. O indivíduo assume esse espaço como lugar de habitação, trabalho e experiências e integra-o no seu ser, como conteúdo da historicidade pessoal”.

Deixando para trás Antonioni, podemos dizer que o que Salaviza parece demonstrar nos seus filmes, precisamente, é uma reflexão sobre o modo como a cidade e a experiência pessoal se articulam, tanto do ponto de vista auto-referencial como no que às suas personagens diz respeito. Nas suas curtas<sup>15</sup>, a cidade que Salaviza elege como campo de observação é Lisboa. A cidade é o seu laboratório e a câmara o veículo de observação: “eu gosto de sentir que a câmara é um mecanismo de observação, portanto observar alguém ou observar um miúdo a deambular pela cidade pode ser uma experiência tão puramente observacional como pegar num telescópio e olhar para as estrelas”<sup>16</sup>. Esta abordagem remete-nos, segundo o realizador, para os primeiros filmes da história do cinema. Já nos filmes dos irmãos Lumière, como diz Salaviza, podemos ver “quadros de cenas quotidianas da vida urbana, que eram observações de coisas”<sup>17</sup>. Na convergência entre cinema e cidade, é a própria experiência de modernidade que encontra terreno privilegiado de operação. A atenta e minuciosa observação dos detalhes de que nas *Arcadas*, de Walter Benjamin, se ocupa um invisível *flâneur*, assemelha-se de alguma forma ao exercício de filmagem com a câmara do espaço urbano, tal como bem ilustra Dviga Vertov, em *O Homem da Câmara de Filmar* (1929)<sup>18</sup>. Entendendo precisamente o cinema como “um veículo de observação”, diz Salaviza: “os filmes já existem antes de ser feitos, isto é, a matéria de um filme já existe antes de ela ser captada pela câmara de filmar ou pelo microfone”<sup>19</sup>. Se a câmara não é, nesta perspetiva, um mero “observador passivo”, também não é um “agente instigador de qualquer coisa”. Renuncian-

15 E o mesmo, segundo o realizador, relativamente a Montanha, a sua recente e primeira longa.

16 *Idem*.

17 *Idem*.

18 Também Anne Friedberg em *Window-Shopping* (1993) salienta a natureza de algum modo cinematográfica em que a experiência de “ver as montras” se traduz, aspeto que é sublinhado por Teresa Flores (2007).

19 Em entrevista concedida à autora, realizada em Lisboa, a 9 de outubro de 2014.

do à conceção mais comum do realizador enquanto criador, Salaviza atribui ao cinema uma dada função epistemológica: “o cinema antes de ser uma arte é uma espécie de ciência social”<sup>20</sup>. O realizador esclarece ainda que “mesmo havendo o lado dos afetos, mesmo sendo uma coisa que não se pode dizer que seja da mesma ordem da biologia ou da astronomia... há um lado muito científico no ato de se pegar num objecto ótico e olhar para as coisas”<sup>21</sup>.

Em Salaviza, esta abordagem “científica”, ilustrada pela analogia entre a câmara de filmar e o microscópio ou, ao invés, o telescópio, não deixa, por outro lado, de estar comprometida com uma determinada motivação política. Antes de mais, Salaviza privilegia a filmagem das periferias. Interessa-lhe aí perceber a forma como as personagens se apropriam dos espaços. Assumindo uma posição política tácita, o realizador afirma: “a função para a qual o espaço é institucionalmente destinado tem que se subverter”<sup>22</sup>. Muito embora inúmeros retratos já se tenham acumulado sobre a cidade de Lisboa, quer por via da literatura, da pintura, da fotografia ou mesmo do cinema, os filmes de Salaviza mostram-nos um novo olhar sobre a cidade, do mesmo modo como, parafraseando o realizador, haverá sempre novos filmes a realizar, “tantos quanto o número de histórias aí vividas ainda por contar”.

Como refere Salaviza, a apropriação do espaço público por parte dos indivíduos, mesmo que para usos ocasionais, é uma prática de uma intensa “força política”. Define um posicionamento particular face aos modos possíveis de uso do espaço comum. Assim se expressam o transbordamento de sentido da esfera do privado, o questionamento dos limites e a produção semiótica dos espaços, nas suas diversas formas de recriação.

Além da opção pela filmagem das *periferias*, na sua trilogia - *Arena*, *Rafa* e *Cerro Negro* -, a *prisão*, elemento diegético fundamental, é recorrente. Por contraponto, tudo aquilo que se passa no meio exterior ou na rua adquire uma força expressiva acrescida. Estar na rua ou andar pela rua poderá entender-se como uma metáfora de uma certa liberdade. Apesar da liberdade associada ao estar na rua se encontrar direta ou indiretamente articulada com o espaço da prisão – em *Arena* a personagem principal, Mauro, encontra-se na condição de prisão domiciliária, apesar de sair de casa e de se movimentar no espaço ex-

20 *Idem.*

21 *Idem.*

22 *Idem.*

terior do bairro onde mora; em *Rafa*, a viagem que começa de madrugada para acabar ao fim do dia é determinada pelo propósito de Rafa libertar a mãe da esquadra onde se encontra, desejando trazê-la para casa; e em *Cerro Negro*, trata-se de um trajeto que vai de casa em Lisboa à prisão em Santarém, tendo em vista uma visita – assistimos ainda assim a fissuras espaço-temporais que se abrem a vivências outras, permitindo ao espetador observar a própria transfiguração das personagens.

É disso exemplo a cena final em *Arena*, quando Mauro de algum modo se transfigura, ao passar do papel activo de agressor para o papel de alguém que, subitamente, se descontrai e se deita no chão, entregando-se à vivência de um espaço-tempo suspensos.

#### *A intimidade e o espaço público*

Segundo Joseph (1995), a par da possibilidade da ação e do discurso, o espaço público caracteriza-se a partir de um duplo critério de acessibilidade: a circulação ou os modos de *deslocação* (o indivíduo é sobretudo entendido como ser de locomoção e a cidade um lugar de encontros inopinados), por um lado, e a *comunicação* (o que se dá ou não a ver aos «espectadores»), por outro. Ou seja, na ocorrência das deslocações, as relações e posições não são pré-fixadas, antes sujeitas ao ocasional e ao inédito, sendo que o que define o espaço urbano, segundo o autor é a “capacidade de fazer felizes descobertas por acaso, descobrir uma coisa ou uma situação, enquanto se procura uma outra” (*Idem*, p. 27). É igualmente a condição ambulatória que determina a visão, uma vez que os regimes de exposição no espaço público são decorrentes da possibilidade de ocupação de diferentes pontos de observação. Esta condição, sendo partilhada, é estruturante de uma experiência de comunicação pública, nem sempre explicitamente visível e nem sempre voluntária.

Seguidamente, procuraremos ver de que forma em *Rafa* e *Cerro Negro* os diferentes modos de circulação e de comunicação são reenquadrados na sua relação com as personagens, revelando-se assim a sua própria transfiguração.

Em *Rafa* e *Cerro Negro*, as personagens movem-se no espaço público de dois modos. Ou seja, quer deslocando-se, literalmente, de um lado a outro, entre coordenadas geográficas pré-definidas (no caso de *Cerro Negro*), quer deambulando pela cidade, de forma mais ou menos incerta (no caso de *Rafa*). Assim, em *Cerro Negro*, podemos observar a personagem feminina principal, Anajara, deslocando-se da sua casa



à prisão, onde visita o seu companheiro, Allison. O percurso é feito de metro e de autocarro. A expressão da personagem denota tensão, ao mesmo tempo que fechamento ao meio. Encerrada sobre si, Anajara parece totalmente desvinculada do espaço que vai percorrendo, o qual serve apenas a mobilização do corpo. Como diria Virilio (1998), importa somente à personagem, neste caso, contrair a distância entre o ponto de partida e o ponto de chegada, eliminando-se assim a experiência da viagem, a experiência do durante. Já em *Rafa*, apesar de haver igualmente um propósito trajetivo bem determinado, desta vez materializado no percurso de Rafa de casa, na margem Sul, até à esquadra, no centro de Lisboa, onde se encontra detida a sua mãe, a diegese é entrecortada por momentos pontuais de suspensão ou *tempos mortos* (de que são exemplo a cena na Praça da Figueira ou a cena com o cão junto do Tejo), tempos aos quais Rafa se entrega como observador e, simultaneamente, participante. Isto é, Rafa desempenha o duplo papel de espetador e de agente, muito embora passivo, uma vez deixando-se afetar pelo meio e deixando-se assim levar por uma certa imprevisibilidade circunstancial. Ao contrário do que acontece em *Cerro Negro*, no caso de *Rafa* a personagem principal, Rafa, não se mostra absolutamente fechada sobre si, antes entre-aberta ao que se vai desenrolando no espaço público que lhe vai servindo de lugar de passagem. Em *Rafa*, o espaço público é espaço vivido, já que aí têm lugar compassos de espera, mais ou menos breves, a que correspondem passagens diegéticas. Retomando a formulação de Virilio (1998), poderíamos agora dizer que mais do que um trajeto, em *Rafa* assistimos a uma viagem, a viagem de um dia.

A tese de Sennett segundo a qual “o espaço público, tornado função da mobilidade, perde toda a significação própria” (Sennett, 1979, p. 23) parece ser, no caso dos filmes de Salaviza, contrariada. Se em *Cerro Negro* impera a desligação ao espaço físico e o “desejo de suprimir os constrangimentos da geografia” (Sennett, 1979, p. 23), em *Rafa* o espaço público não deixa de ser espaço de comunicabilidade. A cena da Praça da Figueira é, uma vez mais, elucidativa. Enquanto permanece por algum tempo sentado, encostado junto da estátua da Praça observando os *skaters*, Rafa é interpelado por uma personagem que lhe pergunta se costuma frequentar aquela Praça. A pergunta denuncia a possibilidade de uma relação de familiaridade com aquele lugar específico, e ainda a possibilidade de uma vivência partilhada. A Praça da Figueira é, para usar as palavras de Salaviza, convertida em “sala de estar”. Isto acontece pelo modo como os *skaters* dela se apropriam,

sobrepondo ao seu valor simbólico institucional, que a estátua<sup>23</sup> materializa, um sentido pragmático personalizado que acaba por se impor.

Tomando o espaço público segundo o entendimento do realizador, enquanto espaço de observação, podemos dizer que, embora tratando-se de um ponto de observação pública, a intimidade, paradoxalmente, revela-se nas subtilezas das (des) ligações entre as personagens e o meio. Assim, tanto em *Cerro Negro* como em *Rafa* a intimidade reside antes de mais na expressão das personagens, no modo como caminham, modo mais rígido ou descontraído, mais vagaroso ou apressado, no modo como constroem a sua “personalidade em público” (Sennett, 1979), através da expressão do rosto, do vestuário, dos gestos, dos movimentos de deslocação no espaço, deixando possivelmente antever alguns transbordamentos do seu “eu privado”. Trata-se em todo o caso de uma transfiguração que acontece no *inter-esse*, para usar as palavras de Arendt (2001), numa esfera híbrida que não sendo nem privada, de facto, nem verdadeiramente pública (no sentido da filosofia política clássica) se opera de um modo específico. Esta transfiguração é antes de mais uma passagem, como aponta Joseph (1995, p. 34): “uma estética do espaço público e da vida pública supõe uma dupla deslocação fora do edifício e fora do recinto subjectivo, num «entre-dois» que não é apenas abstracto, e que pode ser definido como ecológico. Duplo intervalo pois, no envelope das coisas e no coração do acontecimento” (1995, p. 34). Inspirado nomeadamente em Gibson, assim se refere o autor aos “dois fundamentos da cidade e da urbanidade: a co-presença e as suas consequências...e a *mobilidade*” (1995, p. 34).

Descrevendo a atividade de realizar como aquela de observar as personagens e os espaços vividos, Salaviza diz interessar-se por interrogar, particularmente, “como é que a intimidade se manifesta nesses lugares”<sup>24</sup>. À semelhança dos quadros de Edward Hopper, que nos mostram figuras solitárias em lugares públicos, fixadas na sua dupla condição de exposição e evitamento, nomeadamente, cenas de café – *Chop Suey*, 1929; *Cafetaria ao Sol*, 1958 -, cenas de rua – *Yonkers*, 1916; *Sombras Nocturnas*, 1921; *Passeios Nova Iorque*, 1924 -, cenas no interior dos transportes públicos – *Noite no Metro Expresso*, 1918; *Telhados*, 1921; *Compartimento C, Carruagem* 193, 1938-, também em Salaviza assistimos ao efémero transbordamento de histó-

23 Propositadamente, Salaviza filma apenas a base da estátua, não sendo possível ao espetador visioná-la na sua integridade.

24 Em entrevista concedida à autora, realizada em Lisboa, a 9 de outubro de 2014.

rias individuais e mesmo íntimas que, em parte, se distendem pela visibilidade intermitente do espaço público, onde todos se tornam espectadores ou testemunhos involuntários de determinados “modos de passagem nos intervalos de uma narrativa” (Joseph, 1995, p. 16). Estes modos de passagem entretecem-se sob a forma de uma espécie de alteridade distraída (*seen but unnoticed*) que permite a cada um ensaiar um leque vasto de possibilidades de ser-outro, em lugares diferentes e em momentos diferentes (Joseph, 1995).

Como sublinha Salaviza, aquilo que a câmara permite registar é a própria *passagem*, o movimento: “O cinema permitiu pela primeira vez que o retratado ou o observado seja observado durante o movimento. A pintura barroca provavelmente tentou sugerir a ideia de um movimento aparente, mas ainda assim era uma sugestão”<sup>25</sup>. Salaviza refere ainda: “E isto interessa-me profundamente no cinema, fazer filmes para conseguir filmar corpos ou espaços enquanto se estão a transformar”<sup>26</sup>. Não se trata apenas da mobilidade do corpo, mas de um movimento que é o da própria transformação, o movimento incessante do *devir-outro* (Deleuze e Guattari, 1996). No espaço público, os indivíduos e os espaços concretos de coabitação compõem uma dinâmica de desfecho não absolutamente previsível. É da articulação entre ambos que advém uma estrutura de significação *rizomática*, uma estrutura aberta e susceptível de diversas derivações possíveis: “o que eu acho muito interessante no Rafa ... é precisamente sentir que as pessoas que eu estou a filmar, à semelhança dos espaços que eu estou a filmar, estão a sofrer uma transformação permanente”<sup>27</sup>.

Segundo a perspectiva de alguns autores, poderá entender-se o espaço público enquanto espaço de controlo, espaço transparente, vigilante e, como tal, inibidor da sociabilidade. Ou ainda enquanto expressão mercantilizada da perda do sentido da *polis*. Como aponta Sennett (1979), terá sido a partir do pós-guerra que os indivíduos se terão voltado para a esfera da intimidade, em resultado da “destruição massiva do domínio público” (cf. Sennett, 1979, p. 25). Ainda assim, é entre o anonimato, no espaço público de visibilidade e observação mais ou menos distraída que surge a oportunidade de uma particular libertação, aquela que permite deixar para trás o compromisso com uma “personalidade” privada: “O lugar público é o lugar onde se produzem violações (toleradas) da moral; o lugar onde é possível ultrapassar as regras da respeitabilidade. Se o privado constitui um refúgio, longe

25 *Idem.*

26 *Idem.*

27 *Idem.*

dos terrores da sociedade, é igualmente possível escapar aos constrangimentos desse ideal através de um tipo de experiência particular: aquela que vivemos entre os desconhecidos ou – e isto é o mais importante – através de pessoas votadas a permanecer desconhecidas umas em relação às outras” (Sennett, 1979, p. 32).

A conceção do espaço público implícita nos filmes de Salaviza, porém, não se esgota na visão que Sennett defende. Em *Arena*, *Rafa* ou *Cerro Negro*, o realizador parece não se identificar com uma visão dicotómica de separação entre as esferas do público e do privado. Pelo contrário, é de uma distensão da esfera privada sobre o espaço público, de uma nova forma de apropriação dos lugares concretos e de uma relação íntima com esses mesmos lugares que os seus filmes tratam. Em última análise, é da sua própria ligação à cidade que as curtas parecem dar conta. Como diz o realizador, Lisboa traduz-se numa *geografia emocional* (Bruno, 2007): “estas deambulações pela cidade que eu faço com as personagens que filmo são para percorrer uma geografia de afetos e não uma geografia do território. Eu filmo em Lisboa precisamente porque nasci em Lisboa. E porque tenho uma relação afetiva com a cidade. Mas eu não filmaria em Lisboa se não tivesse uma relação pessoal com a cidade”<sup>28</sup>. E ainda num mapa de memórias e de lugares concretos: “tenho o mapa de Lisboa na minha cabeça e é um mapa muito íntimo, muito pessoal, mas qualquer pessoa que passou tempo na cidade tem sempre uma relação muito particular com imensos lugares”<sup>29</sup>.

Sob a forma de uma paisagem móvel, em permanente transformação, os filmes de Salaviza dão-nos a ver itinerários emocionais. Como refere Bruno (2007) as emoções materializam-se sob o modo de uma topografia em movimento, uma espécie de «psicogeografia» pessoal e ainda assim social. A autora propõe mesmo o termo de «geografia íntima» para designar o modo como a paisagem interior ganha expressão (sob a forma do *design*, da arquitectura ou dos filmes) na paisagem exterior. Pressupondo a necessária relação entre a intimidade, a memória e as trajectórias topográficas, Giuliana Bruno (2007, p. 9) defende os filmes, precisamente, enquanto uma moderna cartografia: “o seu modo háptico de *site-seeing* transforma as imagens numa arquitectura, transformando-a numa geografia dos lugares vividos e vivos”.

28 *Idem.*

29 *Idem.*

*Em suma...*

*No reino das imagens, o jogo entre o exterior e a  
intimidade não é um jogo equilibrado*

Gaston Bachelard

Numa primeira camada de sentido, identificamos a figura da prisão como o leitmotiv, aquilo que de forma evidente conecta as três curtas de Salaviza, *Arena*, *Cerro Negro* e *Rafa*, agregando-as numa trilogia. A privação da liberdade é uma condição comum que determina a diegese dos filmes. A prisão domiciliária no caso de Mauro, em *Arena*, a cadeia de Santarém onde se encontra Allison, no caso de *Cerro Negro*, ou a esquadra no centro de Lisboa, onde está detida a mãe de *Rafa*, no caso da curta com o mesmo nome, são actantes topográficos que insinuam um forte carácter tensivo em cada uma das histórias.

Assistindo aos filmes de Salaviza, descobrimos, porém, outras forças (ou fraquezas) que vão subtilmente desequilibrando a corrente da narrativa. Em primeiro lugar, o dentro da casa é figura persistente que alberga tanto a intimidade das personagens quanto intermitências do mundo exterior, mundo que se ouve sob a forma de um assobio, o cantar de grilos numa noite de Verão, vozes e interpelações... mundo que se contempla e sobre o qual se conjectura, de forma mais ou menos distraída, ou simplesmente mundo interdito e que se deseja. Em segundo lugar, o tempo-ritmado que nos agarra na promessa de um FIM é também um tempo-elástico que oscila entre a compressão e a descompressão, quase desfigurando-se e transformando-se naquilo que já não é tempo, sequer tempo-memória (Bergson) ou tempo futuro (o tempo do relógio). Ou seja, a sucessão dos acontecimentos é subitamente deixada de lado, embora em jeito inverso ao do “choque” de que nos fala Benjamin, uma vez espraçando-se pela tela o espaço-paisagem, ou seja, o encontro da intimidade da personagem com o mundo exterior, através de uma dilatação de si, doce e surpreendente. Poderá neste aspeto reconhecer-se o diálogo dos filmes de Salaviza com outros filmes, e sem dúvida os de Antonioni, como já referido, na medida em que se poderá admitir os desvios do programa narrativo ou as errâncias das personagens como aquilo que em ambos os realizadores nos seduz. Mas esta analogia revela-se insuficiente para explicar o ainda não visto que *Arena*, *Rafa* e mesmo *Cerro Negro* denunciam. O que nos remete, por último, para a principal força, ou vulnerabilidade, percebidas enquanto catalisadoras da nossa experiência de leitura. Em qualquer um dos filmes, a intimidade não é somente resguardada como coisa interior, vivência do que se sente e pensa voltada para um dentro, o dentro de si ou o dentro da casa. A intimidade é coisa vivida

também fora, no fora de casa, no espaço da rua, na Praça da Figueira, no espaço de convívio comum da cadeia de Santarém. Nesses mesmos espaços públicos, o ser-aí (*Dasein*), o ser-no-mundo das personagens não é um ser-qualquer (Heidegger, 1993). É antes um ser que aí se desvela ao olhar do espetador no mais íntimo ponto de encontro consigo mesmo. No espaço público não estamos na posição de quem vê de longe Rafa, Allison ou Mauro. Estamos tão perto (ou mais perto) quanto nos momentos em que a cena decorre no espaço interior privado. O que quer dizer que no espaço público a intimidade não deixa de ser perceptível, podendo, neste caso, a intimidade assumir a expressão do desejo de liberdade.

Muito embora o uso do termo aplicado ao cinema possa não ser consensual ou suscitar diferentes entendimentos, a paisagem e a cidade, nos filmes de Salaviza, interpenetram-se. Não se trata, simplesmente, de aí reconhecer vistas percebidas de longe. A par da dimensão visual, já de si uma experiência, uma vez que os seus filmes nos dão a possibilidade do exercício recriador do olhar, acresce a dimensão do espaço vivido. É na sua relação com o espaço que as personagens revelam pistas de leitura sobre a sua própria intimidade. Com esta abordagem, o realizador defende a ideia de uma certa resistência à conceção do espaço público como dispositivo de controlo e de perda de individualidade: “eu cada vez mais acho que todas as correntes políticas do século XIX do século XX tentam ao máximo anular não apenas o indivíduo, fala-se muitas vezes no indivíduo contra a sociedade, mas mais até do que isso a intimidade. Deixou de existir espaço para a intimidade”.

Para concluir, retomemos as palavras de Salaviza no ponto em que, referindo-se à *geografia de afetos* que os seus filmes procuram cartografar, sintetiza: “há uma espécie de história paralela do cinema que ainda não foi escrita que é a história do cinema a partir da intimidade, alguém devia fazer esta «*história da intimidade do cinema*»”.

## Bibliografia

- Arendt, H. (2001). *A Condição Humana*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Berque, A. (2011a). A ecúmena: medida terrestre do Homem, medida humana da Terra. In Serrão, A. V. (Coord.). *Filosofia da Paisagem. Uma antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 185-200.
- Berque, A. (2011b). O pensamento paisageiro: uma aproximação mesológica. In Serrão, A. V. (Coord.). *Filosofia da Paisagem. Uma antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 200-212.
- Berque, A. (2013). Le mot « paysage » évolue-t-il ?, disponível em <http://ecoumene.blogspot.pt/2013/08/le-mot-paysage-evolue-t-il.html> (24/07/2013, consultado em 8 dezembro 2014)
- Bruno, G. (2007). *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*. NY: Verso.
- Cauquelin, A. (1989). *L'invention du paysage*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Deleuze G. & Guattari F. (1996). *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia*. Lisboa: Edições Assírio & Alvim.
- Flores, T. M. (2007). *Cinema e Experiência Moderna*. Coimbra: Edições Minerva.
- Friedberg, A. (1993). *Window-Shopping: Cinema and the Post-Modern*, Berkeley, University of California Press.
- Gibson, J.J. (1986). *The Ecological Approach to Visual Perception*. London: LEA.
- Heidegger, M. (1993). *Concepts fondamentaux de la métaphysique*. Paris: Gallimard.
- Joseph, I. (1995). Reprendre la Rue. In Joseh, Isaac (Coord.). *Prendre Place. Espace public et Culture Dramatique*. [Colloque de Cersy] Éditions Recherches.
- Kranzfelder, I. (2006). *Hopper*. London: Taschen.
- Lefebvre, M. (2006). *Landscape and Film*. London: Routledge.
- Merleau-Ponty, M. (2001[1945]). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- Molder, F. (2014). *As Nuvens e o Vaso Sagrado*. Lisboa: Relógio D'Água.



Roger, A. (2011). Natureza e Cultura. In Serrão, Adriana Veríssimo (Coord.). *Filosofia da Paisagem. Uma antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 151-166.

Sennett, R. (1979). *Les Tyrannies de L'Intimité*. Paris: Seuil.

Serrão, A. V. (2013). *Filosofia da Paisagem. Estudos*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.

Simmel, G. (2011). Filosofia da Paisagem. In Serrão, A. V. (Coord.). *Filosofia da Paisagem. Uma antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 42-51.

Virilio, P. (1998). *A Velocidade de Libertação*. Lisboa: Relógio D'Água.

### **Filmografia**

Salaviza, J. (2009). *Arena*. Portugal.

Salaviza, J. (2011). *Cerro Negro*. Portugal.

Salaviza, J. (2012). *Rafa*. Portugal.